



Perspectives chinoises

2012/2 | 2012

Mao aujourd'hui : une icône politique pour une époque prospère

Les non-Han dans le cinéma socialiste et dans les films contemporains en République populaire de Chine

Vanessa Frangville



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5747>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2012

Pagination : 65-74

ISBN : 979-10-91019-03-3

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Vanessa Frangville, « Les non-Han dans le cinéma socialiste et dans les films contemporains en République populaire de Chine », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2012/2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5747>

Les non-Han dans le cinéma socialiste et dans les films contemporains en République populaire de Chine

VANESSA FRANGVILLE

RÉSUMÉ : Dans cet article sont mises en perspective les représentations cinématographiques des non-Han dans les années socialistes et à l'ère contemporaine de la République populaire de Chine. Ces deux périodes sont caractérisées par la production et la diffusion abondantes de films sur les non-Han, et par la richesse des thématiques abordées. Il s'agit ainsi d'éclairer l'analyse des productions contemporaines et de comprendre comment elles coexistent avec la promotion des films socialistes dans les années 2000.

MOTS-CLÉS : minzu, non-Han, cinéma socialiste, cinéma contemporain.

La ville de Dali au Yunnan inaugurerait, en avril 2011, son « musée d'histoire du film rural » (*nongcun dianying lishi bowuguan*). *Ying shiji* est l'un des films les

1. La traduction en langues européennes du terme *minzu*, Routledge, 2010.
2. Le moyen de contrôle le plus efficace reste toutefois la censure. Voir l'article d'Anne Loussouarn, « Censure : la danse des ciseaux »,

Perspectives chinoises, n° 42, juillet-août 1997, p. 21-24.

3. Sur la relation entre culture ethnique et tourisme, voir Tim Oakes, « The cultural space of modernity: ethnic tourism and place identity in China », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 11, n° 1, 1993, p. 47-66. Pour une analyse de la promotion de l'héritage culturel communiste afin de maintenir une identité politique nationale, voir l'article de Yiping Li et al., « Red Tourism: Sustaining Communist Identity in a Rapidly Changing China », *Journal of Tourism and Cultural Change*, vol. 8, n° 1-2, 2010, p. 101-119.
4. Le label « rouge » s'applique souvent à tout type d'œuvre culturelle de l'ère maoïste, y compris chants, œuvres littéraires ou poétiques, et cinéma. Plus spécifiquement, la collection « films rouges » réunit les films de guerre et d'intrigues (*jingxian pian* 战争片).

plus largement réadaptés, sous la forme de rééditions, mais aussi d'une reprise cinématographique (*À la recherche de la Troisième sœur Liu*, *Xunzhao Liu sanjie*, 2009, Zhu Feng), d'un spectacle musical (*Impression Liu sanjie*, mis en scène par Zhang Yimou) et de sites touristiques. Cet intérêt renouvelé pour les non-Han sur le grand écran est également marqué par l'abondance de nouvelles productions dans les années 2000, avec plus d'une cinquantaine de films entre 2000 et 2007⁽⁵⁾. En 2004, 12 films sur les 212 films produits en Chine portent sur les non-Han : une proportion jugée « insuffisante » mais qui reste la plus élevée de l'histoire du cinéma sur les non-Han⁽⁶⁾. En même temps, de nombreux travaux académiques encouragent la production de nouveaux films sur les non-Han, insistant sur la nécessité de préserver leurs cultures et d'ouvrir de nouvelles perspectives de développement du cinéma chinois⁽⁷⁾.

Les représentations culturelles des *minzu* minoritaires forment un champ d'études développé depuis une vingtaine d'années. Le rôle clé des non-Han « primitifs » dans la formation d'une majorité han moderne a été observé et largement documenté⁽⁸⁾. Cette dichotomie implique une hiérarchisation des populations dans le cadre de la construction nationale chinoise, souvent mise en relation avec la domination masculine sur le sexe féminin⁽⁹⁾. En outre, les spécialistes du cinéma ont souligné la « sur-représentation » des non-Han ainsi que les processus d'exotisation et d'homogénéisation d'un « Autre interne »⁽¹⁰⁾. Trois grandes périodes historiques sont identifiables dans l'évolution des représentations des non-Han : les années 1950-1966 aussi appelées « 17 années » en chinois (*shiqinian*

fre non négligeable pour un genre encore jeune ⁽¹⁶⁾. Entre 1950 et 1955, les films sur les *minzu* minoritaires s'apparentent à un autre genre cinématographique, celui des « films de guerre » : sont narrés le courage et la solidarité des Han et des non-Han dans la lutte contre les ennemis du régime, à travers les plaines de Mongolie, les montagnes du Xinjiang et autres régions frontalières hautement stratégiques. Après le Mouvement des 100 fleurs en 1956, diverses mesures appliquées à l'industrie filmique viennent élargir le panel des films sur les *minzu* minoritaires : fictions (*gushi pian*



L'officier han est chaleureusement accueilli par toutes les femmes non-han du village.

Extraits de *La caravane*, 1954.

un monde perçu comme étrange(r) et de satisfaire leur curiosité à son égard. Les décors précèdent les personnages dans ces films qui s'ouvrent sur des paysages sauvages et infinis du Yunnan et du Xinjiang. Ces procédés soulignent la marginalité physique des non-Han, peuplant des régions lointaines et difficilement accessibles par-delà montagnes, forêts et plaines. Ils permettent en outre au spectateur d'identifier les non-Han à leur environnement. La jeune Jinhua des *Cinq fleurs dorées* chante son amour pour A Peng dans un décor bucolique : assise au bord de l'eau, elle contemple son reflet parfaitement net sur lequel se concentre soudain la caméra. Ce mouvement a pour effet de plonger le spectateur dans la confusion, ne sachant plus s'il voit le personnage ou son image dans l'eau : Jinhua fait littéralement corps avec son environnement exotique et sauvage auquel elle est ainsi identifiée. Toute la scène qui suit, lorsqu'elle chante avec A Peng, joue sur ce procédé esthétique qui enveloppe les personnages dans les paysages. En outre, une disposition identique de paysages vierges dans les génériques de début et de fin de films crée à la fois un lien irréductible entre non-Han et leurs milieux qui, malgré l'enchaînement de nombreux événements, restent inchangés. La primitivité des non-Han est aussi soulignée par la suggestion d'une affinité entre eux et les animaux. Dans *Les aigles de la steppe*, les jeunes Kazakhs ne cessent de s'affairer autour d'animaux avec une ardeur très similaire à celle des médecins han de *La caravane* pour les villageois miao et hani. L'expression exagérée des émotions des personnages non-han dans la danse et le chant offre une image de ceux-ci très lointaine de la gravité des Han. Même l'intrigue pourtant sombre et violente des *Visiteurs de la montagne glacée* place en son centre des scènes de chants et de concerts improvisés.

En outre, les femmes non-han sont les seuls personnages féminins des films (en dehors de quelques figurantes han en blouse médicale stricte et neutre). Pour Dru Gladney, un « orientalisme interne » caractérise les relations entre Han et non-Han dans la métaphore de l'homme moderne qui domine la femme primitive⁽²³⁾. La supériorité à la fois culturelle et politique des Han est ainsi mise en avant par la féminité accentuée de nombreuses jeunes femmes non-han qui les entourent, comme le constate Harriet Evans dans les posters de propagande révolutionnaires⁽²⁴⁾. À leur arrivée dans les villages non-han, les Han de *La caravane* sont chaleureusement accueillis par des jeunes femmes aux parures très soignées dont la petite taille accentue la stature du Han.

Toutefois, il convient de relever que les représentations des femmes non-han ne se limitent pas à leur aspect érotique. Doublement opprimées par leur condition féminine dans une société « arriérée » non-han, leur émanicipation symbolise le passage à la prospérité du socialisme, dans sa construction et sa transmission. A Peng rencontre cinq jeunes femmes qui toutes répondent au nom de Jinhua et contribuent activement au Grand bond en avant ; Amina est même supérieure à Ali en ce qu'elle adopte un comportement plus humble envers le médecin de campagne et se charge de l'éduquer en lui confiant ses ouvrages de Mao. De même, il faut signaler que la présence de jeunes hommes non-han tient un rôle non négligeable dans la mise en valeur physique et intellectuelle des Han. Ces personnages, touchants par leur naïveté et la spontanéité de leurs réactions, parfois même comiques, ont souvent des rôles secondaires mais indispensables à la progression de l'APL dans des terres inconnues et dangereuses. Ils peuvent même faire montre de leur puissance comme A Peng lors des épreuves du festival, mais ils n'entrent jamais en compétition avec les Han. Leur physique peu imposant, souvent féminisé par la finesse de leurs costumes et parures colorés, et leur comportement puéril ne leur permettent pas de rivaliser avec la force et la fermeté des Han. Enfin, la fragilité des personnages non-han est traduite par l'absence d'au moins un de leur parents : Daiwu n'a que sa mère tandis que sa bien-aimée vit seule avec son père, Jinhua n'a que son grand-père, et la véritable Gulendam a perdu sa mère et a longtemps été séparée de son père. La métaphore de la famille renforce l'idée d'une intrigue domestique qui rapproche Han et non-Han et pose le Han en patriarche ou en éducateur de substitution.

Paul Clark distingue les films sur les *minzu* du nord, à l'intrigue sombre et violente, et ceux sur les *minzu* du sud, romances colorées et joyeuses⁽²⁵⁾. Contrairement à ce que laisse penser cette catégorisation, une relation intime entre deux jeunes gens non-han agrmente le récit des films, même pour les protagonistes des *Visiteurs de la montagne glacée*. Les intrigues d'espionnage peuvent également servir de scénario au Yunnan dans *La caravane*. Ainsi les personnages se prêtent-ils à des scènes de chants pendant lesquelles ils se déclarent leur amour, une pratique de séduction libre de toute contrainte morale souvent attribuée aux non-Han. Les films concluent sur la réunion des deux amants, leur engagement réciproque n'ayant d'égal que celui pour la cause socialiste. Ces représentations contrastent fortement avec les héros déssexualisés du cinéma socialiste sur les Han, le plus souvent célibataires et ne s'entretenant avec leur camarade de sexe opposé que de la lutte révolutionnaire⁽²⁶⁾. La sur-féminisation de Jinhua contraste fortement avec, par exemple, l'héroïne han d'un autre classique du cinéma socialiste, *Le détachement féminin rouge* (*Hongse niangzijun*, 1961, Xie Jin), dont l'action se situe également dans des décors exotiques, sur l'île de Hainan.

Le contrôle, voire l'absence de toute sexualité, est en effet considéré dans la rhétorique socialiste comme une condition au progrès et à la moderni-

22. La collecte et transcription de chants dans les zones rurales (han ou non) est une pratique courante en Chine sous les administrations impériales, reprise à l'ère républicaine puis sous le régime communiste. Sabine Trébinjac, *Le pouvoir en chantant* (tomes 1 et 2), Nanterre, Société d'ethnologie, 2000 et 2008.

23. Gladney, *Dislocating China*, op. cit., p. 90 sq.

24. Harriet Evans (éd.), *Picturing Power in the People's Republic of China, Posters of the Cultural Revolution*, Rowman & Littlefield, 1999, p. 63 sq.

25. Paul Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », art. cit., p. 20-21.

26. Emily Honig, « Socialist Sex: The Cultural Revolution Revisited », *Modern China*, 2003, vol. 29, n° 2, p. 143-175. Harriet Evans, *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, New York, Continuum, 1997, p. 7 sq. ; Bai Ge, 1966-1976: *Zhongguo baixing shenghuo shilu* (Annale de la vie du peuple ordinaire chinois : 1966-1976), Pékin, Jinguang jiaoyu chubanshe, 1996, p. 227.

sation. Toutes les représentations de la sexualité, y compris les échanges amoureux, conduisent à assimiler le personnage au primitif, au non-civilisé. Ali et Amina des *Aigles de la steppe* ont été éduqués à Pékin et s'empressent de convertir Kader à la pensée socialiste : dans ce cadre, aucune romance ne se profile clairement, bien que la défiance d'Ali envers Kader laisse suggérer sa jalousie non seulement sur la question de ses compétences médicales mais également dans ses rapports avec Amina.

Les *minzu* minoritaires, figures de l'altérité par rapport auxquelles les Han se construisent, sont néanmoins appelées à se conformer à un modèle national. Ainsi, le caractère religieux du grand festival bai de la Foire de mars, ou Marché de Guanyin (*guanyinshi*

Les non-Han dans le cinéma contemporain : renversement et reformulation des stéréotypes

Les années 2000 témoignent d'un nouvel engouement pour le cinéma sur les *minzu* minoritaires, par la promotion des films socialistes mais également, et de façon plus appuyée, par la production de films contemporains. Le genre qui semblait avoir disparu dans les méandres des réformes institutionnelles du cinéma a été ressuscité par un ensemble de mesures économiques et politiques ⁽³³⁾. Parmi celles-ci, le financement substantiel de la production par l'État et la promotion active de films sur les non-Han dans le cadre de festivals officiels (dirigés vers des audiences nationales et internationales) jouent un rôle prépondérant dans le renouvellement du cinéma sur les non-Han. Fin 2011, la « semaine du cinéma chinois en ligne », initiée par Radio Chine Internationale et le Bureau du Film sur le site Chinese Films Online, propose de visualiser dix films et documentaires, dont six portent sur les non-Han ⁽³⁴⁾. Le second Festival du Film International de Pékin (BJIFF) courant avril 2012 annonce dans sa programmation une place privilégiée aux films sur les non-Han ⁽³⁵⁾. Articles de presse et contributions académiques insistent également sur le développement de la production filmique sur les non-Han comme une « stratégie culturelle » pour « redynamiser l'industrie du cinéma chinois » et entrer sur le marché économique mondial du *xxi*^e siècle. Arguant que le siècle présent est celui du multiculturalisme, Peng Huiyuan propose de mettre l'accent sur la production de films sur les non-Han, afin de participer à la diversité culturelle mondiale mais aussi « concurrencer la production hollywoodienne » ⁽³⁶⁾. Les paysages splendides du Yunnan, les déserts et plateaux stupéfiants du Xinjiang ou du Tibet, et l'exotisme en même temps que la sauvagerie attribués aux *minzu* minoritaires se prêtent en effet à des récits épiques qui attirent les spectateurs de toutes origines. En même temps, les films sur les non-Han contribuent à formuler une identité qui prend le contre-pied d'une « américanisation » de la culture chinoise ⁽³⁷⁾. Si l'industrie du cinéma sur les non-Han continue d'être largement dominée par les Han, de nouveaux aspects doivent néanmoins être relevés. Le recours à des acteurs non-han et souvent non-professionnels s'est banalisé, ainsi que les tournages et diffusions en langue locale (sous-titrés en mandarin). De plus, des non-Han sont entrés dans l'histoire du cinéma chinois en prenant la caméra et en réalisant des longs métrages dont le succès a dépassé les frontières de la Chine, notamment grâce à une promotion redoublée de la part du gouvernement ⁽³⁸⁾.

Les nouvelles représentations des non-Han qui se multiplient après 2000 se situent dans le prolongement d'une « fièvre culturelle » (*wenhuare*

nation des Han et de la réification des non-Han. De plus, le caractère mystique des représentations des non-Han permet bien souvent de détourner les questions économiques et politiques liées au développement du tourisme, à l'industrialisation ou à l'émigration massive de populations du centre vers les régions périphériques.

L'héroïne des *17 ans de Ruoma* (*Ruoma de shiqi sui*, 2002, Zhang Jiarui) est une jeune fille hani qui parcourt chaque jour plusieurs kilomètres pour aller vendre des épis de maïs grillés en ville. Repérée par un photographe han, A Ming, dont les affaires traversent visiblement une mauvaise passe, elle se voit proposé de poser en costume hani avec des touristes devant les splendides paysages de la région. La jeune fille parcourt ainsi les cultures en terrasses du Yunnan à l'arrière de la moto du jeune citadin, animée par le rêve qu'il lui a promis de réaliser : aller dans un grand immeuble en ville et prendre un ascenseur (une métaphore à la fois de la modernité et de l'ascension sociale de toute évidence). *La plaine du Paradis* (*Tianshang caoyuan*, 2002, Sai Fu et Mai Lisi) se déroule en Mongolie Intérieure, dans la région de Tenggelitala qui signifie paradis en mongol. Le film est narré du point de vue de Huzi, qui se remémore son passage dans les plaines mongoles lorsqu'il était enfant. Enfermé dans le mutisme après la perte de ses parents, l'enfant han a été recueilli par Shergan, un ancien détenu qui a connu son père en prison, et son ex-femme Baruma. Malgré la difficulté de Huzi à trouver sa place dans cette famille tourmentée et, en dépit des différents actes de brutalité auxquels il n'est pas habitué (le meurtre d'un mouton, la traque d'un loup ou la violence de Shergan envers sa femme), il reprend progressivement confiance dans le monde adulte. *Kekexili* (*Kekexili*, 2004, Lu Chuan) suit un reporter de Pékin, Gayu, qui enquête sur une patrouille tibétaine non officielle organisée pour protéger les dernières antilopes de la région de Kekexili (classée réserve naturelle depuis 1995). Engagés dans une lutte violente contre les braconniers, les hommes s'enfoncent dans ce désert glacial qui inspire tout à la fois crainte et fascination. Enfin, *Ganglamedo* (*Ganglameiduo*, 2006, Dai Wei), est le nom d'une chanson populaire tibétaine et d'une jeune fille particulièrement douée pour l'interpréter⁽⁴⁰⁾. Dans les années 1940, Ganglamedo, éperdument amoureuse d'un jeune peintre han, est contrainte de se marier à un autre homme. Le peintre et elle se jurent de se retrouver au bord d'un lac, une promesse que le Han ne tient pas. Dès lors, Ganglamedo disparaît sans que personne ne retrouve sa trace. Soixante ans plus tard, la jeune Tibétaine apparaît en songe à une ex-chanteuse han, An Yu, reconvertie dans la prise de son après la perte de sa voix. An Yu décide de partir à sa recherche au Tibet où elle fait la connaissance de A Zha, célèbre joueur de tambour à Lhassa. Les conflits qui les opposent fréquemment n'entravent pas l'amour réciproque qu'ils se portent. Ils retrouvent finalement Ganglamedo, rebaptisée Lamu ; et le peintre han, amnésique, qui s'avère être le grand-père de A Zha.

Le renversement des relations entre Han et non-Han distingue à première vue les représentations contemporaines de celles des années 1950-1960. D'une part, les modèles à suivre ne sont plus les Han mais les non-Han, investis d'un nouveau pouvoir d'éduquer ou de guider les Han. D'autre part, les frontières entre Han et non-Han semblent s'estomper au travers non seulement de romances ou de processus d'adoption qui engagent les personnages sans distinction ethnique. Enfin, il faut noter que, outre l'érotisation des personnages non-han déjà amorcée dans les films socialistes, les non-Han sont fortement masculinisés par rapport aux Han, cette fois plus souvent infantilisés ou féminisés. Cependant, une analyse plus détaillée de ces représentations révèle que ces ruptures avec les stéréotypes socialistes

forment en réalité le terrain de nouveaux mythes qui replacent, en fin de compte, les Han dans une position de domination.

Les relations entre Han et non-Han restent éphémères et les romances n'aboutissent jamais. Ainsi, Ruoma et A Ming s'engagent progressivement dans une relation platonique au cours de laquelle la jeune hani découvre des objets modernes tels que le Walkman et le rouge à lèvres. Mais leur aventure tourne court lorsque sa petite amie vient le trouver dans son studio pour le « ramener à la raison » et le somme de « rejoindre les siens » en ville. A Ming quitte brutalement la région et Ruoma retrouve son quotidien, déçue mais sans révolte manifeste. Elle a appris entre temps que toute tentative de sortir du village est un risque de dégradation, comme le démontre l'arrivée d'une de ses camarades récemment installée en ville et qui ne trouve plus la force physique de monter les collines autrefois arpentées à vive allure. La constance de la nature qui l'entoure et des chants de sa grand-mère surpasse également la magie éphémère du Walkman qui, une fois les piles usées, ne fonctionne plus. Enfin, les séances de photographie avaient tourné court lorsqu'un touriste profitant de la pause devant l'appareil avait manipulé à outrance le corps de la jeune fille en tenant serré dans sa main l'objectif de son propre appareil comme un symbole phallique.

On retrouve l'opposition binaire entre la modernité des Han, perçue comme une source d'aliénation, et la « primitivité » supposée des non-Han, célébrée comme un temple de la « pureté », de l'innocence et de la spiritualité. Le progrès apparaît comme un facteur de défaillance physique et mentale ; confronter les non-Han à la ville, à la modernité ou à des mondes extérieurs à ceux auxquels ils sont censés appartenir, revient à les corrompre physiquement ou moralement. Au contraire, c'est au plus fort de leur expérience chez les non-Han que Huzi, devenu « à moitié mongol », et An Yu, qui a enfin retrouvé Ganglamedo, recouvrent miraculeusement la parole. Cette rédemption marque aussi la fin du séjour de l'enfant à Tenggelitala : son père, libéré de prison, lui demande de le rejoindre en ville. An Yu repart également vers le centre pour, sans doute, reprendre sa carrière de chanteuse. Malgré l'identification des personnages han à l'autre non-han, les différences sont loin d'être résorbées. Au contraire, elles sont de nouveau accentuées par le retour au Soi, à l'identité han. Comme le suggère Kwai-Cheung Lo, le concept d'« intermédiaire évanescant » (*vanishing mediator*), autrement dit un agent entre deux idées opposées qui intercède comme une transition avant de disparaître, trouve tout son sens ici⁽⁴¹⁾. La proximité avec les cultures « primitives » ou la transformation en non-Han servent d'étape aux Han pour atteindre une identité nouvelle ; ce faisant, les non-Han s'éclipsent pour faire place aux nouveaux Han aptes à affronter la ville et la modernité. Esther Yau voit dans ce « déguisement culturel » une appropriation à sens unique des non-Han plutôt qu'un partage ou un échange avec les Han⁽⁴²⁾. Concrètement, les Han restent supérieurs en ce qu'ils sortent de leur expérience avec les non-Han encore plus forts, à la fois « civilisés » et armés d'une spiritualité qui les anoblit. Les hommes non-han révèlent certes aussi des faiblesses, en particulier la propension à l'alcoolisme qui entraîne souvent la brutalité. Cette difficulté à contrôler leurs émo-

40. Ganglamedo est le premier film d'une trilogie de la réalisatrice Dai Wei intitulée « Trilogie tibétaine » (*Xizang san bu qu*)

hommes non-han « sur-virilisés » exprime, selon A. Khan, le désir latent des Han de devenir l'un d'eux ou, pour Xueping Zhong « la recherche par le mâle d'une image plus virile de lui-même »⁽⁴⁵⁾. En outre, Uradyn Bulag démontre que le discours « sexualisé » (*gendered*) sur les Han et les non-Han est avant tout une promotion de l'unité nationale (*minzu tuanjie*

tions est perçue à la fois comme source d'inspiration et de danger, et contribue à les placer dans une position inférieure à celle des Han.

La métaphore sexuelle de la hiérarchie politique entre Han et non-Han pose également de nouvelles problématiques dans les films contemporains. Les hommes tibétains et mongols semblent en effet dominer les Han par leur aspect « sur-virilisé », leur bravoure dans des combats violents et leur capacité à affronter les paysages des plus arides aux plus enneigés ou de chasser avec animalité. Ils sont, en somme, les figures antagonistes des Han, diminués par la vie urbaine et moderne, incapables de subvenir à leurs besoins « primaires ». Cependant, la réification des personnages masculins non-han est notable à la fois dans leur sexualisation et dans leur utilisation par les Han. La présence excessive de personnages masculins renvoie à la puissance sexuelle qui est souvent prêtée aux Tibétains et aux Mongols. Matthew Kapstein observe le pouvoir de fascination exercé par les Tibétains sur les consommateurs han urbains : les produits « tibétains » permettant d'accroître la puissance sexuelle masculine sont très courants⁽⁴³⁾. Les patrouilleurs de *Kekexili* sur-armés, l'attraction irrésistible de Baruma pour Shergan et la transe de A Zha quand il joue du tambour tibétain, torse nu sous le chapeau de cowboy tibétain qui ne le quitte jamais, participent à de tels mythes.

Kam Louie pointe, dans la littérature contemporaine sur les Oroqen, l'angoisse des Han dits « civilisés » de pouvoir rester une figure masculine forte dans une société qui évolue rapidement⁽⁴⁴⁾. Cette attraction pour les

cultures et lieux de vie : chants, monuments ou processions "traditionnels" des sociétés non-han sont ainsi repris au compte de la propagande étatique. C'est au Han, en tant qu'individu ou que représentant de pouvoir, que revient le rôle d'intégrer les éléments culturels non-han dans le contexte plus vaste de la Chine et du monde. *Ganglamedo* est significatif de la volonté d'intégrer les cultures tibétaines dans le patrimoine national. Le film est ponctué de chants, danses et cérémonies que la jeune femme enregistre avec application. En ce sens, bien que sa démarche semble personnelle, son geste a pour fonction de symboliser la préservation de traditions orales tibétaines, qui ne paraissent pourtant pas du tout menacées dans le film. Tout comme la question de la préservation des modes de vie mongols sous-jacente dans *La plaine du paradis*, la sauvegarde de l'environnement naturel tibétain est de premier abord centrale dans *Kekexili*. Basé sur une histoire vraie, le film se situe volontairement entre le documentaire et la fiction, troublant les frontières entre réalité et imaginaire. En effet, le combat obsessionnel des patrouilleurs pour sauver les animaux se veut celui d'hommes « purs », courageux et intransigeants, contre des braconniers foncièrement mauvais et intéressés. Cette opposition simpliste entre les bons qui préservent et les méchants qui détruisent la nature ne fait aucune place aux enjeux économiques et politiques qui se dissimulent derrière des considérations écologiques. En outre, l'image des Tibétains défendant leurs terres natales au prix de leur vie constitue une métaphore qui ne peut être lue séparément du contexte national. Les non-Han sont les gardiens des traditions et des « valeurs » d'un passé perdu ou ignoré par les Han trop affairés à se moderniser. Plus qu'une volonté infaillible de préserver leur environnement, le film montre que les Tibétains de *Kekexili* vouent leur énergie à défendre une réserve identitaire nationale. Cet argument est appuyé par l'introduction de l'antilope tibétaine de *Kekexili* parmi les cinq mascottes des Jeux olympiques de Pékin en 2008. Sous le nom de Yingying, l'animal représente, selon la description officielle, la « vitalité inébranlable » (*wan-qiang shengmingli*)

non-Han capable de combiner contraintes politiques et marchandes sans avoir la nécessité de les dépasser. Bien que les films sur les non-Han concentrent, dans les années 2000, un certain nombre d'inquiétudes et de préoccupations individuelles ou collectives, ils achèvent de placer les *minzu* minoritaires au rang de marchandises consommables pour une audience très élargie. Conséquence de ce déploiement d'images les plus consensuelles possibles, les non-Han sont imaginés et représentés de façon contradictoire en apparence seulement : comme des « autres », étranges et étrangers au monde des Han, constituant ainsi des supports de réflexion sur le soi, l'identité individuelle ou collective ; ou comme des représentants inaliénables de la Chine, lorsqu'ils représentent officiellement le pays auprès des audiences internationales. La complémentarité de cette vision double des *minzu* minoritaires participe au maintien de l'idéologie dominante, qu'elle se rattache à une hégémonie politique ou marchande. Lorsque les non-Han sont appropriés comme espace de critique de la modernité et de la société de consommation, ils procurent aussi un espace de consommation en soi pour un public urbain qui ne peut percevoir les non-Han que dans des steppes, des montagnes ou des déserts. C'est pourtant ignorer les réalités des migrations urbaines, du délitement social et des difficultés socio-économiques vécues dans les régions non-han. Ces représentations des non-Han à l'aube du *xxi*^e siècle ont pour effet de dissimuler les réalités sociales et économiques de leurs sociétés sous l'illusion d'une marginalité salvatrice et idéalisée. La commercialisation des films et des images des non-Han n'est, au final, qu'une dérive économique d'un orientalisme « externe » et « interne ».

Dans ces conditions, il est évidemment difficile pour les réalisateurs contemporains de présenter les non-Han sous des aspects moins conventionnels. La sanction est la même que pour les films qui présentent les aspects les plus sombres ou les plus controversés de la société chinoise : la censure et l'interdiction de diffusion en Chine. Pourtant, il existe un cinéma parallèle à celui diffusé par les canaux officiels, dont la sixième génération de cinéastes chinois est représentative. Souvent plus contestataire car tourné vers une vision moins romantique des réalités urbaines contemporaines, ce cinéma ne s'est que peu intéressé aux non-Han. Pourtant, les communautés non-han tiennent un rôle économique, social et politique dans les grandes centres urbains chinois tels que Shanghai, Pékin, Canton ou Chongqing ; et méritent l'attention du public au même titre que les Han.

Des réalisateurs comme Pema Tsenden et Sonthar Gyal, souvent considérés comme les piliers d'un cinéma tibétain émergent en Chine et dont le travail a été reconnu internationalement, offrent néanmoins de nouvelles perspectives qui pourraient marquer un tournant dans les représentations des non-Han⁵⁰. Il appartient désormais aux générations de cinéastes à venir, Han ou non-Han, de défendre une vision moins conventionnelle des non-Han et de proposer une lecture de l'altérité et de la diversité en dehors des lignes idéologiques du Parti.

■ **Vanessa Frangville est maître de conférences en études chinoises à l'Université Victoria de Wellington (Nouvelle-Zélande).**

Email : vanessafrangville@gmail.com.

Filmographie

- Dai Wei, *Ganglamedo* (*Ganglameiduo*), 2006, Pékin.
- Ling Zifeng, *Les aigles de la steppe* (*Caoyuan xiongying*), 1964, Pékin.
- Lu Chuan, *Kekexili* (*Kekexili*), 2004, Chine-USA.
- Sai Fu et Mai Lisi, *La plaine du Paradis* (*Tianshang caoyuan*), 2002, Mongolie Intérieure.
- Su Li, *La troisième sœur Liu* (*Liu sanjie*), 1961, Changchun.
- Tian Zhuangzhuang, *Terrain de chasse* (*Liechang zhasa*), 1985, Mongolie Intérieure.
- , *Le voleur de chevaux* (*Daomazei*), 1986, Xi'an.
- , *Delamu* (*Chamagudao: Delamu*) 2004, Pékin.
- Wang Jiayi, *Les cinq fleurs dorées* (*Wu duo jinhua*), 1959, Changchun.
- Wang Weiyi, *La caravane* (*Shanjian lingxiang mabang lai*), 1954, Shanghai.
- Wang Yi, *Les aigles dans la tempête* (*Bao fengyu zhong de xiongying*), 1957, Changchun.
- Zhang Jiarui, *17 ans de Ruoma* (*Ruoma de shiqi sui*), 2002, Pékin.
- Zhao Xinhui, *Les visiteurs de la montagne glacée* (*Bingshan shang de laike*), 1963, Changchun.
- Zhu Feng, *À la recherche de la Troisième sœur Liu* (*Xunzhao Liu sanjie*), 2009, Guangxi.

50. Sebastian Veg, « Naissance du cinéma tibétain », *Cahiers du cinéma*, juin 2011, p. 42-43.